

A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NEGRA NOS SAMBAS-ENREDO: A HISTÓRIA QUE A HISTÓRIA NÃO CONTA

Autoria – Karen Eloá de Assumpção Pereira¹

Orientador – Prof. Dr. Ricardo O. Freitas²

Resumo: Populações africanas em diáspora recriaram universos simbólicos, nos quais a música e a corporeidade tiveram papel de destaque no Brasil (Sodré, 1998). O repertório textual desses povos africanos veio circunscrito nos corpos e nas memórias de negras e negros (Appiah, 1997), nas suas danças, nos seus cânticos ritualísticos e festivos. Tais narrativas orais e performáticas vão desconstruindo, rasurando (Bhabha, 1998) e criando espaço para outras textualidades, já marcadas pelo processo de intermediação da música, do corpo, da voz e da letra. Composição resultante dos registros da memória coletiva afro-brasileira (Martins, 1997; 2021), o samba-enredo (Tinhorão, 1986), objeto de análise do presente artigo, afigura-se como construção da identidade do povo negro no Brasil. A escolha por pisar no solo sagrado do mundo do samba (Almeida, 2017; Fabato e Simas, 2015; Lima, 2022; Neto, 2017) e no universo do carnaval (Cunha, 2001) situa o percurso de estudo numa encruzilhada epistemológica, já que vamos percorrendo caminhos que se entrecruzam. Assim, Literatura, Música, Cultura e História se configuram como pontos de trânsito e entrecruzamento na análise dos sambas-enredo. Partindo da análise de algumas letras de samba-enredo, caminhamos nas nuances da subjetividade negra (Carneiro, 2005), marcada pela desterritorialização, por vários tipos de violência e silenciamentos.

Palavras-chave: samba, samba-enredo, identidade, afrocentricidade.

Guardião da memória da África no Brasil, o corpo negro, embora marcado pelos açoites da escravidão, é palimpsesto vivo, onde guarda em si a sua inscrição ancestral, porém, já sobreposto por textualidades outras. Cruzando a rota do Atlântico, esse corpo negro, que dança ao som dos batuques africanos, rasura a cultura pretensamente totêmica do colonizador e a suplementa, fazendo surgir uma nova inscrição, herança de uma África em diáspora no Brasil. No corpo-templo, que é também corpo-escritura, a rítmica africana se reconfigura e se manifesta numa diversidade de circunscrições, dentre as quais destacamos o samba, mais especificamente o samba-enredo.

Conceituado como “criação para contar em versos a história escolhida como tema do desfile carnavalesco” (Tinhorão, 1986, p. 173), “a composição musical que serve ao desfile de uma escola de samba e descreve o enredo por ela apresentado” (Lima, 2022, p. 127), o samba-enredo é assumido aqui como textualidade representativa da cultura e da construção identitária afro-brasileira. Luta constante contra o que, segundo a professora e pesquisadora Sueli Aparecida Carneiro, está para “além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos

¹ Doutoranda pelo PPGE – UNEB. kelo29051980@gmail.com

² Prof. Dr. PPGE/PPEL/DCH – UNEB. ricofrei@gmail.com

subjugados” (2005, p. 97), a produção de saberes construída nas Escolas de Samba desconstrói a condição de “deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento” (idem).

Embora as ações colonialistas tenham tentado invisibilizar os saberes dos povos colonizados, as vozes discursivas da comunidade negra evidenciam a tomada de espaço enquanto narradores que, ao rasurarem o texto canônico, rompem com a ideia de tradição, reinscrevendo-a a partir de signos suplementares. Sujeitos narrantes, donos de corpos subjugados pela escravização. Senhores do samba. Narrativa preta. Eis o espaço da ambivalência.

Nesta perspectiva, o conceito de hibridismo proposto por Homi Bhabha nos dá fundamento na medida em que defende ser este “uma espécie de deslocamento de valor do símbolo ao signo, que leva o discurso dominante a dividir-se ao longo do eixo de seu poder de se mostrar representativo, autorizado” (1998, p. 165). Bhabha ainda afirma que tal descolamento “cria uma crise para qualquer conceito de autoridade baseado em um sistema de reconhecimento: a especularidade colonial, duplamente inscrita [...] tela dividida do eu e da sua duplicação, o híbrido” (idem).

Roubados do ventre da mãe África para aqui serem escravizados, negras e negros aportavam em terras brasileiras trazendo consigo a narrativa da memória da sua ancestralidade e tal textualidade criará desvios na escrita (não mais) autoritária do colonizador. Esse não é um processo pacífico, é um ato de resistência para salvaguardar a memória da cultura africana no Brasil. Apesar de violentados, reprimidos e perseguidos, os povos africanos buscavam diferentes maneiras de manter a ligação com a sua nação. O gingado dos corpos ao som dos batuques simbolizavam a resistência de um povo que resistia e se negava em deixar para trás sua história.

Na busca por se moldarem a uma nova organização cultural e social, negras e negros foram realinhando suas diferentes formas de manifestação, ressemantizando suas performances, já afro-brasileiras. Através da música e da dança, por exemplo, esses corpos negros expressavam a recusa por se manterem numa condição de subjugamento. É nessa perspectiva que o samba se coloca como um símbolo de resistência, de construção da identidade afro-brasileira e de empoderamento.

Segundo Muniz Sodré, os negros se viam sempre obrigados a se utilizarem de

novas táticas de preservação e de continuidade de suas manifestações culturais. Os batuques modificavam-se, ora para se incorporarem às festas populares de origem branca, ora para se adaptarem à vida urbana. As músicas e danças africanas transformavam-se, perdendo alguns elementos e adquirindo outros, em função do ambiente social. Deste modo, desde a segunda metade do século XIX, começaram a aparecer o Rio de Janeiro, sede da Corte Imperial, os traços de uma música urbana brasileira – a modinha, o maxixe, o lundu, o samba. Apesar de suas características mestiças (misto de influências africanas e europeias), essa música fermentava-se realmente no seio da população negra, especialmente depois da abolição, quando os negros passaram a buscar novos modos de comunicação adaptáveis a um quadro urbano hostil (1998, p. 12/13).

Final do século XIX, apesar do fim do regime escravagista, a população negra continuava marginalizada. Num país onde o 13 de maio de 1888 não veio precedido de quaisquer projetos de políticas de reparação dos ex-escravizados, a exclusão socioeconômica

e cultural destes evidenciava-se na sua impossibilidade de estudar, de se profissionalizar, de exercer sua religiosidade e na estigmatização da sua cultura. O sonho da liberdade é acompanhado pela favelização e extrema pobreza a que a comunidade negra é submetida, conforme a letra do samba-enredo do Grêmio Recreativo da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, do ano de 1988

Será que já raiou a liberdade
Ou se foi tudo ilusão
Será, oh, será
Que a Lei Áurea tão sonhada
Há tanto tempo assinada
Não foi o fim da escravidão
Hoje dentro da realidade
Onde está a liberdade
Onde está que ninguém viu
Moço
Não se esqueça que o negro também construiu
As riquezas do nosso Brasil
[...]

Composto por Alvinho, Hélio Turco e Jurandir, cem anos após a abolição da escravatura no Brasil, esse samba-enredo, intitulado *100 Anos de Liberdade, Realidade ou Ilusão*, questiona a conquista da liberdade dos negros escravizados. A ideia de liberdade transita entre o real e o ilusório na medida em que, mesmo com a promulgação da Lei Áurea, é mantida no plano da abstração. Livres da senzala, negras e negros foram aprisionados na mendicância, na indignificação, no preconceito racial. Sem qualquer projeto de inserção social pós-abolição, à comunidade negra não foram oferecidas mínimas condições de sobrevivência. Embora libertos dos açoites da senzala, o samba-enredo denuncia uma outra forma de aprisionamento: a miséria.

Embora tenha sido composto para o desfile de 1988, o samba-enredo da Estação Primeira de Mangueira rememora em sua narrativa as tensões vivenciadas pelos negros e negras do Brasil pós-abolição. No contexto hostil dos anos de 1890, o samba é proibido pelo Código Penal, levando o poder público a perseguir quem o tocasse e dançasse, sob a alegação de desordem e violência, enquadrando na Lei dos Vadios e da Capoeiragem.

Como em toda a história do negro no Brasil, as reuniões e batuques eram objeto de frequentes perseguições policiais ou antipatia por parte das autoridades brancas, mas a resistência era hábil e solidamente implantada em lugares estratégicos, pouco vulneráveis. Um destes era a residência na Praça Onze da *mulata* Hilária Batista de Almeida – a Tia Ciata (ou Aceata) – casada com o médico negro João Batista da Silva, que se tornaria chefe de gabinete do chefe de polícia no governo Wenceslau Brás. A casa de Tia Ciata, *babalaô-mirim* respeitada, simboliza toda estratégia de resistência musical à cortina de marginalização erguida contra o negro em seguida à abolição (1998, p. 14/15).

Muniz Sodré destaca a importância de espaços de resistência negra, como a casa de Tia Ciata. Espaço afrodiaspórico de proteção e acolhimento da comunidade do samba, a casa de Tia Ciata reunia sambistas que ali compunham, cantavam, tocavam e festejavam. Local de reunião musical e religiosa, a casa da Tia Ciata, no centro da capital carioca, denominada por

Roberto Moura como “Capital da Pequena África no Rio de Janeiro” (1983), era lugar de abrigo para muito sambistas se protegerem da perseguição policial:

A casa de Tia Ciata se torna capital dessa Pequena África no Rio de Janeiro [...] Lá começam a ser elaboradas novas possibilidades para esse grupo excluído das grandes decisões e das propostas modernizadoras da cidade [...] Da Pequena África no Rio de Janeiro surgiram alternativas concretas de vizinhança, de vida religiosa, de arte, trabalho, solidariedade e consciência, onde predominaria a cultura do negro vindo da experiência da escravidão, no seu encontro com o migrante nordestino de raízes indígenas e ibéricas e com o proletário ou o pária europeu, com quem o negro partilha os azares de uma vida de sambista e trabalhador (1983, p. 105/106).

Uma das “tias” baianas mais conhecidas no Rio de Janeiro, Tia Ciata exerceu importante papel no fortalecimento da cultura negro-africana no Brasil. Fez de sua casa um espaço de preservação das tradições religiosas afrodescendentes, dedicou sua vida ao Candomblé, às rodas de samba e lutou pela dignificação da comunidade negra. Irmanamente, negras e negros se juntavam nessas casas das “tias” para os batuques religiosos e festivos. Sempre presentes na casa da tia Ciata, destacam-se nomes como Donga, João da Baiana, Pixinguinha, Heitor dos Prazeres, muitos sambas ali compostos se popularizavam, desceram o morro, tomaram as ruas do centro da cidade carioca e os seus compositores ganharam notoriedade.

Apesar do ambiente festivo nas casas das “tias”, os sambistas estavam sempre sob ameaça e repressão policial, pois eram tidos como desordeiros. Conforme afirmação da escritora Ana Maria Rodrigues, essa constante perseguição se fazia tanto no interior das residências dessas tias, nos momentos festivos, quanto nas ruas ou esquinas, onde, mesmo em pequenos grupos, negros ousavam cantarolar sambas. A regra geral a ser seguida era de se reprimir qualquer ajuntamento de negros (1984, p. 29).

Nesse contexto de opressão, onde manifestar o samba era motivo para os negros sofrerem medidas punitivas violentas, o período do carnaval passou a ser um momento de pretensa liberdade, em que os sambistas e a comunidade negra desciam o morro para entoar e dançar nas ruas do centro da cidade carioca esse gênero musical genuinamente afro-brasileiro. Cortejos eram organizados por negros baianos que residiam no Rio de Janeiro, os afoxés, por convenção, esses grupos ficaram mais conhecidos como *ranchos*, palavra de origem portuguesa que significa *bando*.

Esses desfiles dos ranchos baianos, embora reconfigurados de maneira a serem assimilados no meio social branco, podem ser considerados como estratégias de integração a uma sociedade europeizada. O rancho que ganha mais destaque é o *Ameno Resedá*, que se denomina *rancho-escola*. Segundo Muniz Sodré, a inserção da palavra *escola* é sintomática de “uma mutação ideológica: o rancho-escola abandonava as características (mais negras) dos cordões em favor de significações mais integradas na sociedade branca (1998, p. 36/37).” Dentre os baianos chegados na cidade do Rio de Janeiro e que se dedicavam a organizar esses ranchos carnavalescos, destaca-se o nome de Hilário Jovino Ferreira

[...] a trajetória bem sucedida de Hilário Jovino na capital do país foi muito marcada pela experiência da migração e pelas estratégias de sobrevivência e integração. Que razões o

levariam, por exemplo, a deslocar a tradição dos pastoris e reisados da data religiosa de 6 de janeiro para o espaço permissivo e autorizado do Carnaval? Segundo suas próprias palavras, tentava adaptar-se aos costumes locais. Mas decerto tal escolha deveu-se também à percepção de que a proibição de batuques e cantorias, folias e brincadeiras de negros era mais forte nos dias de santos que nos dias de Carnaval, em que de qualquer maneira a presença dos negros tinha de ser tolerada – ainda que de má vontade (2001, p. 211).

Em seus estudos sobre o carnaval carioca, a pesquisadora Maria Clementina Pereira Cunha, mesmo com poucos dados biográficos de Hilário Jovino Ferreira, destaca sua importância enquanto fundador de vários ranchos carnavalescos. Contrário à afrocentricidade dos cordões – grupos carnavalescos que preservavam as tradições negro africanas das batucadas, da umbigada, da capoeira e, por isso, tão perseguidos – buscava integrar-se ao meio social branco por meio da autorização policial para os ranchos desfilar pelas ruas do centro carioca de maneira organizada e cordial.

Influenciados pelas procissões pastoris e ternos nordestinos, os ranchos apresentavam um enredo, as músicas que os acompanhavam eram sincopadas e traziam danças mais cadenciadas, diferentemente da rítmica vigorosa dos cordões. Ao suavizar a toada dos batuques africanos, a comunidade negra, por meio da potencialidade artística dos ranchos, ganha visibilidade. Segundo Muniz Sodré, essa é uma “tática de penetração coletiva (espacial, temporária) no território urbano” dos afrodescendentes no Brasil, já que, “através da música e da dança”, há um movimento de reterritorialização, onde “com os ranchos, a população negra entra definitivamente no cenário cultural brasileiro” (1998, p. 36).

Roubado e violentado, o corpo negro é enredo do samba. Corpo-narrativa. Corpo que narra a resistência, que traduz a ginga, que se expressa no ritmo dos batuques. Embalado pelos sons ancestrais, ecos que atravessaram o Atlântico e reverberam na História, o corpo negro representa a África em diáspora. Corpo que é trânsito, travessia. Matéria-prima do samba. Corpo-encruzilhada. Na matéria, a história. No corpo, memórias. No samba, enredos.

Elemento de integração social, o samba nasce da dor. Dor da desterritorialização. Dor da escravização. Dor da miserabilidade. Dor subvertida em ritmo, música, dança, festa, riso. Modo de sociabilização, o samba nasce da necessidade da comunidade negra se integrar na hostil sociedade pós-abolição. Composição geralmente coletiva, o samba desce as ruas dos morros cariocas, conquista passagem e se insere, em definitivo, no repertório cultural afro-brasileiro.

Sou negro na raça
No sangue e na cor
Um guerreiro Beija-Flor
Óh minha deusa soberana
Resgata sua alma africana
Vem na batida do tambor
Voltar na memória de um griô
Fala cansada, mãos calejadas
Ouça menino Beija-Flor
Ceiba árvore da vida
Raízes na verde imensidão
Na crença de tribos antigas
Força incorporada nesse chão
[...]

Campeão de 2015 com o G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis, o samba-enredo *Um Griô conta a história: um olhar sobre a África e o despontar da Guiné Equatorial – Caminhemos sobre a trilha da nossa felicidade*, composto por Dilson Marimba, Elson Ramires, Gilberto Oliveira, J. Velloso, JR Beija Flor, Marquinhos Beija Flor, Samir Trindade e Silvio Romai, usa a voz de um griô – transmissor de saberes e tradições da cultura africana pela oralidade – para celebrar a força da negritude e reafirmar a nossa afrodescendência. Tecendo memórias do processo de escravização dos povos africanos, a voz do griô se faz agente multiplicador da presença da África no Brasil.

Por ser reinventado a partir da herança musical africana em diáspora, o samba transitou entre Bahia e Rio de Janeiro. Fronteiriço. Exuístico. O samba é movimento. Vetor de comunicação entre o universo da negritude e a sociedade branca brasileira. Em meio ao desenvolvimento da urbanidade e a industrialização do tecido social do século XIX, o samba é representativo da luta do povo negro por se fazer integrado. Nas últimas décadas do século XIX, quando migrantes do recôncavo baiano aportaram na cidade do Rio de Janeiro, o samba se coloca como estratégia de reterritorialização.

Nas duas últimas décadas do século XIX, mesclam-se no Rio de Janeiro vários gêneros de música tradicional trazidos pelos migrantes de diversos cantos do país, sobretudo do Nordeste. Em primeiríssimo lugar afigura-se o samba de roda do Recôncavo baiano, mais notável ingrediente do samba urbano carioca. E ao lado dele estão o samba-chula, o samba corrido e o bate-baú, também da Bahia, o tambor de crioula maranhense, o milindô do Ceará e do Piauí, o bambelô potiguar, a imensa variedade de cocos nordestinos (como o coco de praia, o coco de embolada e o coco de resposta), o jongo que se espalha por boa parte do Sudeste, o samba de lenço (ou samba-lenço) paulista e várias formas de samba de umbigada. Todos esses gêneros tradicionais passam a dialogar com o rico substrato musical carioca, que entre outros componentes já continha o lundu, o batuque, a modinha, o choro e o maxixe (2022, p. 32).

Herdeiro da fortuna rítmica da cultura negra alimentada no nordeste brasileiro, fundamentalmente, no Recôncavo baiano, conforme análise de Luís Filipe de Lima, o samba nutrido na cidade do Rio de Janeiro urbanizou-se e, entre meneios e gingados, vem seguindo num jogo de equilíbrio e harmonia constante no círculo sociocultural do Brasil, fazendo desta a sua nação. Sobreviveu à travessia do Atlântico, às chibatas, à miséria e injustiças pós-abolição. A umbigada e os batuques das senzalas se reinventam. Dos cordões aos ranchos carnavalescos, negras e negros em diáspora seguem resistindo e fazendo o samba sobreviver. Do ritmo frenético ao sincopado, eis o samba desfilando na passarela da vida urbana.

Violentado, perseguido, o samba insistiu em se manter vívido. Na malandragem, sabendo gingar, veio ganhando espaço no carnaval carioca. Desceu os morros, afinou os instrumentos, buscou harmonia, ganhou as ruas do centro da cidade do Rio de Janeiro. Desfilou. O senhor do carnaval. A alma da passarela. Mais que sobrevivente: astro. O samba traz consigo a força da negritude. Capaz de resistir e de se reelaborar. Gestado em África, nascido cativo no Brasil. Apanhou de chibata, fugiu da polícia, enfrentou o preconceito. Insurgente, o samba não pediu licença. Entrou na roda e não mais saiu.

Embora tendo seu corpo escravizado, o povo negro resistia em manter sua alma liberta do cativo branco. Objetificado pelo regime escravagista, reduzido a máquina de produção

de bens e reprodução de mais “peças”, a alma de cada africano no Brasil insistia em ser livre. Alma em África. Alma que, entregue a Tempo, foi fazendo daqui a sua África. África nos batuques, nas umbigadas, nos cânticos, nas rezas, nos cultos. África na fé e na festa. Na dor e na celebração. Cultura de resistência, alimentada e transmitida no espaço das senzalas, dos quilombos e dos terreiros.

Marcada não só por atos violentos visíveis e palpáveis, a história de negras e negros no Brasil foi circunscrita num tecido que carrega em si cicatrizes de uma violência mais profunda, invisível, porém não menos cruel que o açoite na carne. A tentativa de apagamento de suas memórias, a demonização de suas crenças religiosas e o menosprezo à sua cultura são flagelos que ecoam até os dias atuais, sob a forma de intolerância, preconceito, racismo estrutural. No entanto, em meio a tanta hostilidade, a comunidade negra resiste, subvertendo lágrimas em sorrisos, açoites em danças, prantos em músicas.

Incansavelmente perseguidos, os batuques e as danças de origem africana, já livres da senzala, foram se modificando e se adaptando à vida urbana. Para além da Pequena África e da Cidade Nova, reduto de acolhimento das tias, o samba expande seu território. Considerado o marco para tal expansão, temos o samba *Pelo telefone*, fruto de composição coletiva na casa de tia Ciata, como tantos outros sambas, sua autoria foi registrada por Donga e, posteriormente, o jornalista e cronista carnavalesco Mauro de Almeida teve também sua participação validada nessa composição, segundo informações do escritor cearense Lira Neto.

“Pelo telefone” não foi o primeiro samba a ser gravado, nem era propriamente um samba – do ponto de vista rítmico e harmônico, talvez fosse mais apropriado classificá-lo como um maxixe. Donga, portanto, não inventou um novo gênero. Inaugurou, sim, o procedimento e a estratégia de divulgar e fazer circular nos meios comerciais, de forma metódica e profissional, uma música de extração popular para ser executada durante o Carnaval. Ao registrá-la individualmente, preocupou-se em estabelecer o direito de autoria sobre uma composição coletiva e de matriz folclórica, em um tempo no qual apropriações desse tipo eram a regra e o plágio em música não constituía sequer um delito de ordem moral (2017, p. 90/91).

O interesse em assumir a autoria das letras de samba, substituindo a irreverência das composições coletivas e descompromissadas nos terreiros das tias, anuncia um novo momento da trajetória do samba. O samba sai dos terreiros, das favelas, desce os morros, desfila nos carnavais e chega nos palcos da Rádio Nacional e do Teatro Opinião. A disputa entre o batuque e a síncope concede passagem para a inserção da orquestra. O samba ganha novas feições, outras roupagens e se insere em espaços que jamais imaginava acessar.

Seja difundido pelas ondas do rádio ou circulado através da comercialização dos discos de vinil, o samba assume o título maior de realeza do carnaval carioca e reivindica seu estatuto de destaque da música popular afro-brasileira: eis o samba-enredo. Desde seu surgimento – a partir da institucionalização das escolas de samba – até o atual momento, o samba-enredo foi complexificando o encadeamento das suas temáticas e lapidando a estrutura textual das suas composições. O vocabulário torna-se mais rebuscado, há um refinamento nas construções melódicas e uma sofisticação no desenvolvimento dos enredos. Os temas que entre as décadas 1930 e 1940 celebravam uma ideia de brasilidade, pressionados por ideais políticos verde-amarelistas, ganham novas feições.

O caráter ufanista dos samba-enredo coloca-se como representativo da política ultranacionalista inaugurada pela Era Vargas. Nesse contexto, não há espaço de inserção para pautas comprometidas com questões raciais, já que imperava o mito da democracia racial. Só em 1960, com a G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro, uma nova postura ante as questões da negritude passa a ser assumida. Celebram-se personagens importantes para a história dos negros no Brasil e elementos da cultura e religiosidade afro-brasileiras.

A década de 1970 para o universo do samba-enredo é marcada pela influência da indústria fonográfica. Embora a primeira gravação de um samba-enredo que temos registrada seja de 1955, segundo o pesquisador Luís Filipe de Lima, é somente a partir do final da década de 1960 que os sambas-enredo das escolas de samba do Rio de Janeiro são gravados e comercializados anualmente.

O primeiro registro fonográfico de um samba-enredo acontece em 1955, na voz do cantor Roberto Silva. É “Exaltação a Tiradentes”, de Mano Décio da Viola, Penteado e Estanislau Silva, que havia desfilado com o Império Serrano em 1949. As gravações do estilo são ainda esparsas, até que, em 1966, Eliana Pittman lança com bastante sucesso “O mundo encantado de Monteiro Lobato”, de Darcy da Mangueira, Batista da Mangueira e Luís, apresentado sob o pavilhão mangueirense no mesmo ano. A partir daí, surge em 1968 o primeiro LP com a safra anual de sambas-enredo das escolas cariocas do Grupo 1, registrados ao vivo pela gravadora DiscNews. Em 1970, é lançado o primeiro disco oficial do samba-enredo carioca, parceria da gravadora Caravelle com a Associação das Escolas de Samba do Estado da Guanabara (Aeseg). De 1968 até hoje, os lançamentos anuais são ininterruptos, com vendagem bastante expressiva nos anos 1970 e 1980 – impulsionada também pelas transmissões televisivas dos desfiles, que tiveram início no fim da década de 1970, e pela constante divulgação no rádio. Os LPs (e, depois, CDs) de samba-enredo passaram a ser lançados antes do carnaval, em geral no mês de dezembro (Lima, 2022, 129).

Amplamente divulgados nas rádios, os sambas-enredo já se popularizavam a partir do mês de outubro para que os foliões chegassem no carnaval familiarizados com os sambas-enredo a desfilarem na avenida. Abastecendo a indústria cultural, o samba-enredo entra no calendário anual do comércio de entretenimento e se assume como uma potente fonte de investimento da música popular brasileira.

Nascido da dor e do derramamento de sangue da comunidade negra, que fez do seu sofrer dança e canção, o samba, por tantas vezes marginalizado e silenciado, passa, ironicamente, a ser valorizado como artigo de grande rentabilidade. No entanto, tal renda circula quase que exclusivamente entre pessoas brancas. O povo negro sendo mais uma vez explorado, utilizado como meio de enriquecimento de grandes empresários e produtores culturais que controlam esse setor da economia e têm o poder de promover e lucrar com o samba-enredo.

As Escolas de Samba, desde sua institucionalização, por volta dos anos 1930, são territórios marcadamente de acolhimento dos sujeitos que vivenciam a experiência da exclusão da nossa sociedade: pretas e pretos, fundamentalmente praticantes das religiões de matrizes africanas. Entretanto, contraditoriamente, conforme afirmam Fábio Fabato e Luiz Antonio Simas, as temáticas impostas pelo Estado para os sambas-enredo, cobravam a heroicização de figuras da história do branco europeu colonizador, evidenciando o contexto sociopolítico de violência, opressão e tentativa de silenciamento da subjetividade negra.

Em um Brasil que, em meados do século XX, buscava legitimar – com relutâncias, tensões, contradições, embates, manipulações, silêncios e batuques – certos discursos identitários, as agremiações não tinham a função única de brincar o carnaval. Para os componentes, as escolas eram espaços de convívio, projeções de anseios, construção e reconstrução de elos comunitários, elaboração de símbolos e maneiras de experimentar a vida. Para os homens do poder as agremiações funcionavam como livros didáticos para uma população sem livros didáticos, com precário contato com a cultura formal, escrita dentro de cânones ocidentais. Uma pedagogia disciplinadora, em suma. Os enredos, evidentemente, e os sambas deles decorrentes eram a chave desse processo de adequação (Fabato e Simas, 2015, p. 26/27).

Embora havendo uma série de restrições e imposições, há registros de sambas-enredo com referenciais da negritude, como o samba-enredo da Império Serrano, composto por Altamir Maia, em 1948, que exalta o poeta negro baiano Castro Alves, e o samba-enredo da Acadêmicos do Salgueiro, em 1954, *Romaria à Bahia*, composição de Abelardo Silva, Duduca e José Ernesto Aguiar, apresentados abaixo respectivamente:

Salve Antônio Castro Alves
O grande poeta do Brasil
O mundo inteiro jamais esqueceu
Sua poesia de encantos mil
Deixou história linda
Seu nome na glória vive ainda
Salve este vulto varonil
Amado poeta do nosso Brasil
Foi a Bahia que nos deu
Sua poesia o mundo jamais esqueceu
[...]

(Império Serrano, 1948)

Festa amada e adorada
Abençoada pelo Senhor do Bonfim
Ouvia-se o cateretê,
cantavam porque
esta festa tornou-se assim
Carnaval, fantasia
lindas festas, de romaria
apresentamos o que acontece na Bahia
[...]

(Acadêmicos do Salgueiro, 1954)

Exaltar um poeta negro baiano que escreveu *Navio Negreiro* e registrar memórias da Bahia são, em si, atos de resistência negra e de ligação com a ancestralidade africana. Independente de temporalidade ou de espaço, essas poéticas, para nós, já se constituem em produções literárias partícipes das contemporaneidades periféricas, na medida em que busca rasurar os modelos eurocêntricos impostos. Na concepção de *Tempo Espiral*, cunhada por Leda Maria Martins (UFMG), aqui já citada, esses acontecimentos envolvendo as produções de sambas-enredo de temáticas que se buscam afrocêntricas fogem da lógica ocidental de linha do tempo:

O tempo espiralar é uma concepção cósmica e filosófica que entrelaça, no mesmo circuito de significância, a ancestralidade e a morte. Nela o passado habita o presente e o futuro, o que faz com que os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estejam em processo de uma perene transformação e, concomitantemente, correlacionados (1997, p. 79).

O tempo, para Leda Maria Martins, é exuístico. Exu mata um pássaro no passado com uma pedra que joga no presente. Não há linearidade. O tempo exuístico é espiralar na medida em que os fatos estão interligados, mas não são lineares. Uma ação que se efetiva no presente é resultante de um processo que vem se construindo num tempo passado. É interligação, comunicação entre dois, ou três, universos temporais, trânsito entre realidades paralelas.

A subjetividade negra, seja no samba-enredo *Romaria à Bahia* ou no poema *Navio Negreiro* de Castro Alves, por exemplo, independente da cronologia temporal, é marcada por uma afrocentricidade. Uma vez desterritorializados para serem escravizados, os africanos no Brasil deixam como herança para seus descendentes a luta por liberdade e tentativa de integração no seu novo chão. Afrocêntricos e em comunicação constante entre tempos. Eis o espiral. Comunicação entre tempos.

Tempo que desafia uma linearidade e se faz memória. Uma memória marcada pela ancestralidade negro africana em diáspora. Nesta perspectiva, vale ressaltar o aspecto transformador que as lutas de independência dos países africanos contra o regime de colonização, trouxeram para a comunidade negra no Brasil em 1960. Pedra lançada no passado, matando um pássaro no presente. Intelectuais e artistas de diversas partes do mundo apoiaram esses movimentos de independência das colônias africanas e o ato de pensar nas questões da África e da Negritude passou a ser um exercício crescente.

É nesse contexto que Fernando Pamplona, professor da Escola das Belas Artes da UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro), amparado pela legitimidade de ser branco e pertencente da elite culta carioca, defendeu a inserção de temáticas destacadamente negras nas Escolas de Samba. Segundo o pesquisador Sérgio Cabral, a chegada de Pamplona como carnavalesco da Acadêmicos do Salgueiro “revolucionou o carnaval carioca ao homenagear personagens e expressões da cultura afro-brasileira” (1996, p. 179).

Com o enredo “Quilombo dos Palmares”, nos anos de 1960, Fernando Pamplona exaltou um dos grandes heróis negros, Zumbi, e a Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, quebrando uma série de tabus, ganhou o título de campeã deste ano. Letra de Noel Rosa e Anescar Rodrigues, a poética deste samba-enredo inaugura o estatuto de destaque do negro no carnaval carioca:

No tempo em que o Brasil ainda era
Um simples país colonial,
Pernambuco foi palco da história
Que apresentamos neste carnaval.
Com a invasão dos holandeses
Os escravos fugiram da opressão
E do julgo dos portugueses.
Esses revoltosos
Ansiosos pela liberdade
Nos Arraiais dos Palmares
Buscavam a tranquilidade.

[...]

As temáticas negras ganham força para desfilar na avenida. Mas a liberdade de exaltar a negritude logo foi interditada pela repressão militar em 1964. Vários enredos foram censurados, por isso que Martinho da Vila, em 1974, segundo relatos do próprio autor em seu livro *Kizombas, Andanças e Festanças* (1998, p. 194), trouxe o samba-enredo “Renascer das Cinzas”, para reconstruir a identidade da escola, desencantada com a punição. Naquele momento, muitos ensaios das escolas de samba eram fiscalizados pelo DOPS (Departamento de Ordem Política e Social), segundo depoimento do jornalista, escritor, ator e cineasta Haroldo Costa,

Por acaso ou não, em vários ensaios, subitamente, faltava luz, que levava horas para voltar. Muitas vezes o ensaio acabava. O pessoal do DOPS tinha mesa cativa, não porque lhe fosse oferecida, mas porque os agentes não perdiam um ensaio, talvez aguardando que, de repente, virasse um comício (2003, p. 168).

No entanto, embora havendo a pressão da censura, o caminho da subversão e resistência negras, no Brasil, estava declaradamente inaugurado. Fortalecidas pela organização político-ideológica dos afro-americanos e pela conquista da independência das colônias africanas, as escolas de samba não se deixaram colocar mais numa condição de subjugamento.

De 1970 em diante, assistimos à tomada de posição de muitos carnavalescos e autores de sambas-enredo assumirem a negritude como temática das suas poéticas, corporificando, desta maneira, uma afrocentricidade pulsante. Os anos que se seguiram, na década de 1980, essa luta ganha ainda mais fôlego com a eclosão de vários movimentos que se organizaram em prol das minorias sociais, conforme afirmação de Eneida Maria de Souza:

Dentre as atuais políticas de legitimação da poesia, citem-se os movimentos identitários ligados às minorias, que, a partir dos anos 1980 começam a se organizar em torno de princípios comuns, desvinculados das canônicas definições do literário. Etnias, gênero, sexo, aliados à defesa da pluralidade discursiva e da quebra de hierarquias valorativas, contribuem para a criação de novos lugares de enunciação e, consequentemente, para distintas práticas de sustentação dos distintos polos culturais (2007, p. 88).

Contextualizar o universo do samba-enredo no cenário histórico-político nacional nos auxilia no exercício de análise deste gênero lítero-musical, assumindo-o enquanto ruptura do cânone e, portanto, situando-o dentre as estéticas contemporâneas. A imagem de caminhos entrecruzados, se relacionam de maneira evidente com a característica de fluidez que desejamos imprimir nas produções literárias oriundas das Escolas de Samba. Por isso que a encruzilhada epistemológica se constitui no *Locus* tangencial deste artigo, já que nos conduz por caminhos que se encontram e se cruzam num contexto atemporal.

A afirmação de Leda Maria Martins que “a cultura negra é uma cultura de encruzilhadas” (1997, p. 26) serve para atribuir sentido a nossa elaboração metafórica. Para ela, a encruzilhada é um “lugar radial de centramento e descentramento, intersecções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação” (1997, p. 28).

Laroyê, laroyê, laroyê
É poesia na escola ou no sertão
A voz do povo, profeta das ruas
Tantas Estamiras desse chão
Laroyê, laroyê, laroyê
As Sete Chaves vêm abrir meu caminhar
À meia-noite ou no Sol do alvorecer
Pra confirmar
Adakê Exu, Exu, ê Mojubá
Ê Bará ô, Elegbara
Lá na encruza, a esperança acendeu
[...]

É na encruzilhada que os fluxos de movimento e comunicação se estabelecem. Sendo o chão e fundamento da cultura negra, a encruzilhada é o ponto de transição que Exu utiliza para o trânsito comunicacional entre o Ayê e o Orum. Exaltando a divindade Exu, o samba-enredo do G.R.E.S. Acadêmicos do Grande Rio, escola de samba campeã de 2022, *Fala Majeté! Sete Chaves de Exu*, foi composto por Arlindinho Cruz, Cláudio Mattos, Gustavo Clarão, Igor Leal, Jr. Fragga e Thiago Meiners.

Exu tem vários nomes, qualidades e saudações, carrega em si a energia de se movimentar aqui e acolá, levando e trazendo mensagens. Divindade representativa de caminhos que se abrem para a renovação e, por isso, simbólico ao analisarmos o universo do samba. Tal qual Exu, o samba abriu caminhos para a incorporação da herança negro africana no corpo cultural brasileiro.

Se num primeiro momento, para se institucionalizar no carnaval, o samba precisou gingar e criar artifícios para assimilação, como no verso “Que beleza a nobreza no tempo colonial”, retomando o samba-enredo aqui já citado, *Festa para um Rei Negro*. Embora faça festa para um rei negro e apresente elementos da cultura negra, entremear a letra do samba-enredo com um verso enaltecendo a nobreza no tempo da colonização apresenta-se como uma tentativa de negociação, na medida em que consideramos o contexto de repressão dos anos de 1971, quando esse samba desfila no carnaval carioca e se faz campeão pelo G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro.

Seja apresentando elementos da cultura religiosa de matriz africana, trazendo à tona os horrores do processo de escravização, exaltando homens e mulheres negras fundamentais para a construção da nossa história ou denunciando o racismo sempre presente na nossa sociedade, as escolas de samba, de maneira recorrente, passaram a assumir a temática da negritude na poética dos seus enredos. Assim como as mudanças trazidas por Fernando Pamplona foram um marco importante para o universo do samba, o mesmo podemos afirmar acerca das celebrações em torno dos Cem Anos da Abolição da Escravatura, em 1988.

No intuito de arquivar as memórias negro-africanas, os compositores dos sambas-enredo reinterpretam a história, elaboram críticas sociais e representam artisticamente o repertório cultural do negro no Brasil. Esse processo, ao ser interpretado sob o olhar das estéticas contemporâneas, nos exigiu uma abordagem da cultura afrodiaspórica considerando-

a como um “novo outro”, um “outro que decorre da recusa da alteridade tradicional imposta pela lógica colonial e imperial” (Appiah, 1997, p. 69).

Nesta perspectiva, enquanto prática discursiva que rasura e suplementa a história (tida como) oficial brasileira, escolhemos o samba-enredo como objeto passível de análise, pelo fato de assumir-se como um discurso empoderador do negro e de superação da persistente invisibilidade da sua comunidade. Embora, tenha havido uma série de avanços desde a institucionalização das escolas de samba até aqui, com a conquista de ações afirmativas como a inserção de um número cada vez maior de negros e negras nas universidades implementada pela política de cotas, ainda há muito o que caminhar na busca por vencer os retrocessos impostos pelo racismo estrutural.

Por isso que a escolha por partir de fundamentos elaborados e partilhados numa encruzilhada epistemológica se fez necessária, lugar de trânsitos e fluxos de energia, caminhos exuísticos de trocas de saberes e mensagens. Nesse contexto de cruzamento da literatura, da música, da cultura e da história, a afrocentricidade se destaca nas Escolas de Samba, desde os primeiros temas da negritude trazidos para a Sapucaí, escolhemos por colocar o samba-enredo como uma importante fonte de arquivos narratórios da nossa nação.

Referências bibliográficas

APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa do meu pai – a África na filosofia da cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Tradução Myrian Ávila *et al.* Coleção Humanitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CARNEIRO, Sueli Aparecida. **A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser**. Feusp, 2005. (Tese de Doutorado)

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Ecos da folia: uma história social do Carnaval carioca entre 1880 e 1920**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

FABATO, Fábio e SIMAS, Luiz Antonio. **Pra tudo começar na quinta-feira: o enredo dos enredos**. Rio de Janeiro: Ed. Mórula Editorial, 2015.

LIMA, Luís Filipe de. **Para ouvir o samba: um século de sons e ideias**. Luís Filipe de Lima. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2022.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. 2ª ed., rev., E atual. – São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021a.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021b.

MOURA, Roberto M. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1983.

NETO, Lira. **Uma história do samba: Volume I (As origens)**. 1ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

RODRIGUES, Ana Maria. **Samba negro, espoliação branca**. São Paulo: Editora Hucitec, 1984.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular brasileira**. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

VILA, Martinho da. **Kizombas, Andanças e Festanças**. Rio de Janeiro: Editora Record. 1998.

Links das letras dos sambas enredos citados:

<https://www.letras.mus.br/mangueira-rj/478753/>

<https://www.letras.mus.br/sambas/beija-flor-samba-enredo-2015/>

<https://www.letras.mus.br/imperio-serrano-rj/473124/>

<https://www.letras.mus.br/salgueiro-rj/710527/>

<https://www.letras.mus.br/salgueiro-rj/683006/>

<https://www.letras.mus.br/academicos-do-grande-rio-rj/samba-enredo-2022-fala-majete-sete-chaves-de-exu/>